

### La expresión cósmica de la danza azteca

Cupryn, Teresa

Veröffentlichungsversion / Published Version

Zeitschriftenartikel / journal article

#### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Cupryn, T. (1992). La expresión cósmica de la danza azteca. *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 37(147), 35-52. <https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1992.147.51546>

#### Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY-NC-ND Lizenz (Namensnennung-Nicht-kommerziell-Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu den CC-Lizenzen finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

#### Terms of use:

This document is made available under a CC BY-NC-ND Licence (Attribution-Non Comercial-NoDerivatives). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0>

---

Teresa Cupryn\*

---

## **LA EXPRESION COSMICA**

### *de la danza azteca*

---

#### **Visión cósmica de la danza**

Uno de los primeros testigos europeos de la cultura mexicana, fray Diego Durán, en su obra *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos* (1576-1578) comenta con mucho entusiasmo lo siguiente:

En la ciudad de México y de Tetzco y de Tlacopan de quien es nuestro particular intento de tratar que son los reinos donde había toda la curiosidad y pulideza del mundo había casas de danza (...).

Preciábanse mucho los mozos de saber bien bailar y cantar y de ser guías de los demás en los bailes preciábanse de llevar los pies á son y de acudir á su tiempo con el cuerpo á los meneos que ellos usan. (...)¹

En el siglo XVIII, uno de los investigadores, pioneros de la antropología cultural, Francisco Javier Clavijero en su *Historia Antigua de México*, relata:

[...] tenían hermosísimos bailes, en que se ejercitaban desde niños, bajo la dirección de los sacerdotes. Eran de varias especies, y tenían otros tantos nombres que significaban o la calidad del baile, o las circunstancias de la fiesta en que se hacía. Bailaban unas veces en círculo, y otras en fila; en ciertas ocasiones, hombres solos, y en otras hombres y mujeres. Los nobles se vestían para el baile con sus trages de gala, poníanse brazaletes, pendientes, y otros adornos de oro, joyas, y plumas,

\* Antropóloga polaca residente en México.

¹ Fray Diego Durán, *Ritos y fiestas de los antiguos mexicanos*, Editorial Inovación, 1980, pp. 228-230.

y llevaban en una mano un escudo cubierto también de bellas plumas, y en otra el ayacajitli, que es una cierta vasija (...) semejante a una calabacilla, redonda u ovalada, con muchos agujeros, y llena de piedrecillas, que sacudían, y con cuyo sonido, que no era desagradable, acompañaban el de los instrumentos. Los plebeyos se disfrazaban a guisa de animales, con vestidos de papel, de plumas, o de pieles.<sup>2</sup>

Pasaron unos siglos y Jean Charlot realizó un estudio sobre los valores estéticos de la danza

La danza, siendo a la vez un espectáculo óptico y musical participa de los dos; es decir, que su esencia es de proporciones simultáneas (como pintura) y sucesivas (como música). Analizando la danza indígena, encontramos elementos estables constituyendo como un escenario sobre el cual los movimientos se van desarrollando, tales elementos, siendo por ejemplo las máscaras y los vestidos rígidos. Sobre esto se superponen los movimientos que constituyen la danza propiamente dicha.<sup>3</sup>

En el año 1986, en la revista *México desconocido* aparece un reportaje dedicado a la danza autóctona, en donde encontramos el siguiente comentario:

Apoyada en las bellas artes, la religión también se sirvió de la danza, tan practicada en el México precolombino, para transmitir de una forma alegre su mensaje espiritual. (...) El mensaje espiritual que en sus inicios transmita esta danza desapareció, pero su arte continúa tan vivo y dinámico como siempre.<sup>4</sup>

Así se ve la danza con ojos profanos. Hay un sinnúmero de interpretaciones posibles, un sinnúmero de análisis posibles. Lo que nos hace pensar cosas: ¿Por qué la danza sagrada se mantiene viva? ¿Por qué no la reemplazaron otras formas de la expresión de la devoción? ¿La danza se mantiene por la tradición y resistencia indígena o por puro amor a la danza y la alegría típicas de los pueblos sureños?

Escuchemos la voz de uno de los poetas antiguos, quien llamó a los danzantes sus contemporáneos:

Oíd, éste es vuestro oficio:  
Cuidad del tambor y la sonaja:  
despertaréis al pueblo, y daréis placer al Dueño del Universo.

<sup>2</sup> Francisco Javier Clavijero, *Historia antigua de México*, México, Universidad Veracruzana, p. 360.

<sup>3</sup> Jean Charlot, *Estética de las danzas indígenas en la cultura popular vista por las élites*, p. 24.

<sup>4</sup> Leticia Tovar y José Luis Santos, "La danza de los Tocatines", *México Desconocido*, sept. 1986.

Por este medio buscaréis el designio de su interior y lo tendréis a vuestra disposición. Esta es la forma de pedir y buscar al señor.<sup>5</sup>

Me parece que este texto fue escrito con fines completamente prácticos; como un discurso dirigido a los que se dedicarán a guiar al pueblo a “lo sagrado”; como una clase que fue ofrecida a los danzantes, a los participantes de la ceremonia sagrada.

Para entender por lo menos cortos elementos de la ceremonia sagrada (lo que es más accesible a los ojos profanos), primero tenemos que preguntarnos ¿cómo es la otra dimensión?, ¿cómo es el mundo superior de la existencia humana?, ¿cómo es el mundo que el hombre puede experimentar por medio de sus actos religiosos?

La respuesta adecuada nos las proporciona Mercedes de la Garza:

Así como detrás del mundo visible y tangible se ocultan para el indígena innumerables energías y poderes que determinan los cauces del acontecer, la experiencia humana se diversifica internándose en otras dimensiones de lo real, que dan una peculiar profundidad a la vida, una inigualable riqueza. El pensamiento religioso de los nahuas y los mayas concibe espacios y umbrales que sólo se vislumbran en estados especiales, y que algunos logran atravesar, adquiriendo así poderes sobrenaturales. Esos estados, en lo que se dan extrañas vivencias y que pueden permitir el acceso a otros ámbitos, distintos al mundo de la experiencia ordinaria, se producen, según ellos, cuando el espíritu se desprende del cuerpo, hecho que puede ocurrir por diversas causas y en distintas circunstancias de la vida. Entre las formas de separación del cuerpo y el espíritu, destacan el sueño y el trance extático, estados que, de acuerdo con la significación que tienen para los indígenas, más que irracionales podrían ser considerados como *supraconscientes*.<sup>6</sup>

Durante un trance estático, el espíritu desprendido del cuerpo es capaz de dirigirse hacia otros ámbitos de la realidad, hacia las residencias de los dioses. El trance estático puede provocarse con prácticas ascéticas tan comunes en la vida religiosa de la tradición antigua de México: ayunos, insomnios, abstinencia sexual, autosacrificios, meditación, autohipnotismo, danzas y cantos rítmicos provocan lo que la cultura occidental conoce como “estados alterados de conciencia”.<sup>7</sup>

No cabe duda que ayunos prolongados, deshidratación y agotamiento físico,

<sup>5</sup> Amos Segala, *Literatura náhuatl, fuentes, identidades, representaciones*, México, Grijalbo, 1990, p. 180.

<sup>6</sup> Mercedes de la Garza, *Sueño y alucinación en el mundo náhuatl y maya*, México, UNAM, 1990, p. 15.

<sup>7</sup> Mercedes de la Garza, *ibidem*, p. 17.

o cansancio muy profundo nos hacen alucinar, nos llevan hacia experiencias de otra dimensión. En la vida cotidiana podemos vivir la experiencia del desangramiento provocado por accidentes leves.

Cantaban y se sangraban —apuntó Motolinía al respecto de las prácticas religiosas de los antiguos mexicanos— A éstos les parecía muchas veces el demonio, a ellos lo fingían, y decían al pueblo lo que el demonio les decía, o a ellos se les antojaba, y lo que querían y mandaban los dioses, y lo que más veces decían que veían era una cabeza con largos cabellos.<sup>8</sup>

No es necesario explicar que lo que fue el demonio para Motolinía, no lo era para los nahuas. Pero sin lugar a dudas la gente, durante las prácticas de devoción, alucinaba.

Estas no eran prácticas aisladas, participaban en ellas todos los miembros de la comunidad. Apunta fray Jerónimo de Mendieta:

A todo el pueblo, y a las veces hasta los muchachos mandaban ayunar; y dos, y cuatro, y cinco días, y hasta diez ayunaba el pueblo; aunque (según algunos) este ayuno del pueblo no era más de hasta el medio día. Estos ayunos eran como vigilia de las fiestas, y según la fiesta era más solemne, así el ayuno de su vigilia era de más días.

Los ministros del templo en todas partes tenían también sus cuaresmas de veinte y de cuarenta días, y una tenían de ochenta que se puede también llamar vigilia, porque era respecto de la mayor fiesta del año que llaman panquetzaliztli, y comenzaban este ayuno ochenta días antes de la fiesta (...) habiendo primero hecho sus cantos y música de atabales y bailes, venía un maestro bien diestro en el oficio, y horadaba las lenguas de todos los principales ministros del Demonio con aquellas navajas que tenían sacrificadas. (...) Acabado este ejercicio, comenzaba el canto aquel primer viejo que los guaba, que apenas podía sacar la voz, según quedaba de lastimado; pero esforzabase cuanto podía por cantar al Demonio y ofrecerle sus sacrificios. (...) Y luego ayunaban todos, así señores como los demás principales y plebeyos, hombres y mujeres. Y en este tiempo no comían ají o chile que es su principal mantenimiento después del pan, ni se bañaban, que es cosa entre gente muy frecuentada; y se abstendían de la cópula con sus mujeres.<sup>9</sup>

Además de ayunar, los sacerdotes tenían que velar por lo que:

Sentábanse todos por orden, arrimados a la pared, y no se levantaban sino

<sup>8</sup> Mercedes de la Garza, *ibidem*, p. 30.

<sup>9</sup> Alfredo López Austin, *La educación de los antiguos nahuas*, México, SEP Cultura, 1985, vol. II, pp. 84-86.

sólo a hacer sus necesidades, y allí sentados habían de velar. En los sesenta días primeros no dormían más que a prima noche obra de dos horas, y después de salido el Sol, como una hora. (...) Y en aquel tiempo de los sesenta días se sacrificaban de las orejas muy a menudo con aquellas puntas o púas de maguey. (...) Pasados los sesenta días con aquél tesón y aspereza, los otros veinte que quedaban no se sacrificaban tanto, y dormían algo más, como queriendo sentir el descanso de la fiesta que se acercaba.<sup>10</sup>

Otra manera de obtener el trance estático es la danza. La misma que había gustado tanto a todos los observadores en el transcurso de los siglos. Uno de los estudios de la cultura mexicana, Francisco Javier Clavijero, escribió unas frases que me parecen muy valiosas. No es ningún secreto, ni lo era hace unos siglos, que no les fue fácil a los primeros europeos entender la cultura del nuevo mundo. Muchos de ellos lo confesaban abiertamente. Además, trataban de relacionar muchas “maravillas” según sus propias ideas, que no tenían nada que ver con el contenido de los fenómenos culturales de las sociedades indígenas. Así, no le gustó a Clavijero ni la poesía ni la música autóctonas:

Más imperfecta aún que su poesía, era su música. No conocían los instrumentos de cuerda. Todos los que usaban se reducían al huehuetl, al teponaztli, a las cornetas, a los caracoles marítimos y a unas flautillas que despedían un son agudísimo. El huehuetl o tambor mexicano era un cilindro de madera, de tres pies de alto, curiosamente labrado, y pintado por la parte exterior, y cubierto en la superior de una piel de ciervo, bien preparada y extendida, que aflojaban o apretaban de cuando en cuando, para que el sonido fuese más grave, o más agudo. (...) El son que despiden es melancólico, y el de los mayores tan fuerte, que se oye a distancia de más de dos millas. Este era todo el instrumental con que acompañaban sus himnos. Su canto era duro y fastidioso a los oídos europeos: más a ello daba tanto placer, que solían estarse cantando en sus fiestas un día entero.<sup>11</sup>

Fray Diego Durán dice, que al tambor “honraban en México y en Tetzcocho y en muchas partes de la tierra como a Dios y le hacían ofrendas y ceremonias como a cosa divina”.<sup>12</sup>

Todas las fuentes nos informan que la música, la poesía y la danza eran inseparables en las ceremonias religiosas. Dice el Conquistador Anónimo: “Cuando luchan, cantan y danzan”. Informa también Motolinía, que “los

<sup>10</sup> Alfredo López Austin, *ibidem*, p. 87.

<sup>11</sup> Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, p. 360.

<sup>12</sup> Fray Diego Durán, *op. cit.*, p. 227.

músicos excitaban a los guerreros y daban ritmo a sus acciones con el sonido de instrumentos musicales".<sup>13</sup> La guerra era considerada también como un acto religioso.

Escribe fray Toribio de Benavente Motolinía en *Memoriales o libro de las cosas de la Nueva España y de los naturales de ella*:

En esta lengua de Anáhuac la danza o baile tiene dos nombres: el uno es macehualiztli y el otro netotiliztli. Este postrero quiere decir propiamente baile de regocijo con que solazan y toman placer los indios en sus fiestas, así como los señores principales en sus casas y en sus casamientos, y cuando así bailan y danzan, dicen, netotilo, bailan o danzan; netotiliztli, baile o danza.

El segundo y principal nombre de la danza se llama macehualiztli, que propiamente quiere decir merecimiento: macehualo quiere decir merecer; tenían este baile por obra meritoria, así como decimos merecer uno en obras de caridad, de penitencia y en las otras virtudes. (...) Y estos bailes más solemnes eran hechos en las fiestas generales y también particulares de sus dioses y hacíanlas en las plazas. En éstas no sólo llamaban y honraban e alababan a sus dioses con cantares de la boca, más también con el corazón y con los sentidos del cuerpo, para lo cual bien hacer, tenían y usaban de muchas memorativas, así en los meneos de la cabeza, de los brazos y de los pies, como con todo el cuerpo trabajaban de llamar y servir a los dioses.<sup>14</sup>

Clavijero, con su exactitud de historiador describe el esquema del círculo de los danzantes y todo el orden de la danza:

El baile grande, que se hacía en las plazas principales, o en el atrio inferior del templo mayor, era diferente del pequeño en el orden, en la forma, y en el número de los que lo componían. Este era tan considerable que solían bailar juntas muchos centenares de personas. La música ocupaba el centro del atrio o de la plaza: junto a ella bailaban los señores, formando dos o tres círculos concéntricos, según el número de ellos que concurría. A poca distancia de ellos se formaban otros círculos de personas de clase inferior, y después de otro pequeño intervalo, otros mayores compuestos de jóvenes. Todos estos círculos tenían por centro el huehueltl y el teponaztli. (...) Todos describían un círculo bailando, y ninguno salía de su rayo o línea. (...) El baile se hacía casi siempre con acompañamiento de canto; pero tanto éste cuanto los movimientos de los que bailaban se

<sup>13</sup> Amos Segala, *op. cit.*, p. 243.

<sup>14</sup> Amos Segala, *ibidem*, p. 134. Nota: en la edición hay error. El autor del texto es Motolinía.

sugetaban al compás de los instrumentos. En el canto entonaban dos un verso, y los respondían todos. Comúnmente empezaba la música en tono grave, y los cantores en voz baja. Progresivamente apresuraban el compás, y levantaban la voz, y al mismo tiempo era más vivo el movimiento de los bailarines, y mas alegre el argumento de la canción.<sup>15</sup>

Resumiendo, podemos ver un esquema simple de la ceremonia religiosa: las prácticas ascéticas que provocan estados alterados de conciencia (cantaban y se sangraban), preparan la ceremonia en la que, la música, el canto y la danza constituyen una unidad perfecta.

La danza, rítmica y monótona, en compás con el ritmo del tambor o teponaztli, que se efectuaba durante varias horas, provocaba un trance estático. Prácticas semejantes las encontramos en varias religiones de todos los continentes dice Mircea Eliade:

El tambor asume un papel de primer orden en las ceremonias chamánicas. Su simbolismo es complejo; múltiples sus funciones mágicas. Es indispensable para el desarrollo de la sesión, ya conduzca al chamán al "Centro del Mundo", ya le consienta volar por los aires, ya convoque y "aprisione" a los espíritus, o ya, por último, que el tamborileo permita al chamán concentrarse y volver a establecer un contacto con el mundo espiritual que se dispone a recorrer. Se recuerda que muchos sueños iniciáticos de los futuros chamanes llevan aparejado un viaje místico al "Centro del Mundo", a la residencia del Arbol Cósmico y del Señor Universal.

Con una de las ramas de este Arbol, que el Señor deja caer para ello, el chamán fabrica la caja de su tambor. La significación de este simbolismo nos parece que surge con bastante claridad del conjunto del cual es parte: la comunicación entre el Cielo y la Tierra por medio del Arbol del Mundo, esto es por el Eje que se halla en el "Centro del Mundo". Por el hecho de que la caja de su tambor está sacada de la propia madera del Arbol Cósmico, el chamán, al tañerlo, es proyectando mágicamente cerca de ese arbol: es proyectando al "Centro del Mundo", y por el mismo impulso, puede ascender a los Cielos.<sup>16</sup>

Mircea Eliade añade una información de suma importancia:

El tambor chamánico se distingue precisamente de todos los demás instrumentos de la "magia del ruido", porque hace posible una experiencia extática. Está en sus orígenes, fue preparada de los sonidos del

<sup>15</sup> Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, p. 360.

<sup>16</sup> Mircea Eliade, *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*, México, Fondo de Cultura Económica, 1960, p. 145.



tambor, encanto que era valorado como “voz de los espíritus”, o que se haya llegado a una experiencia extática después de la extrema concentración suscitada por un redoble prolongado. Pero hay un hecho cierto; es la magia musical la que ha decidido la función chamánica del tambor, y no antidemoníaca magia del ruido. (...) El redoble inicial de la sesión, destinado a evocar a los espíritus y a “encerrarlos” en el tambor del chamán, constituye el momento preliminar del viaje extático.<sup>17</sup>

El viaje estático realizado durante prolongados estados alterados de conciencia fue realizado en un espacio sagrado. Para los nahuas todo el mundo poseía un núcleo sagrado: las cosas, las plantas y árboles, y ante todo, el ser humano. El mundo existe en armonía gracias al movimiento constante de todos los elementos que existen desde el momento de la creación.

En todas las representaciones del universo de herencia mesoamericana llama la atención la geometrización de las imágenes.

La geometría del Universo<sup>18</sup> está basada en una oposición dual: arriba y abajo, vida y muerte, luminoso y oscuro, frío y caliente.

El universo está constituido por cielos altos que son nueve, por el mundo, que es el espacio donde se realiza la vida del ser humano, es decir, la superficie de la tierra con sus capas de cielos más próximos al sol, por la luna, las lluvias, las nubes, los relámpagos, los rayos, el granizo y los vientos. Y por las capas del inframundo, que son también nueve.

La superficie de la tierra, que reposa sobre las aguas marinas primordiales, está dividida en cruz según los cuatro rumbos cardinales o “cuatro vientos”. El punto donde se cruzan las líneas, el centro, es el ombligo del mundo. A cada uno de los cuatro rumbos cardinales le pertenece un color simbólico. En algunas fuentes las versiones cambian, pero podemos aceptar una de ellas: al Norte pertenece el color negro; al Este, el blanco; al Sur el azul y al Oeste el rojo. El Centro está relacionado con el color verde. Estos son los cuatro pétalos de una gigantesca flor, con una piedra preciosa verde en el centro.

Cada uno de los extremos terrestres se comunica con el Cielo por medio de las columnas, los Árboles Cósmicos. A través del Eje central los dioses y sus fuerzas podían subir y bajar en movimiento constante, entre el inframundo y el cielo.

El movimiento se realiza por las *vías* que son largas bandas helicoidales, entrelazadas —compuestas por los elementos de oposición. Este símbolo —“cuatro olin”— posee todas las posibilidades del movimiento, cuatro movimientos. Por medio del movimiento, en el centro, sobre la superficie de la tierra, se produce el tiempo: el ambiente de los cambios incesantes, la guerra

<sup>17</sup> Mircea Eliade, *ibidem*, p. 144.

<sup>18</sup> Alfredo López Austin, *Cuerpo humano e ideología*, UNAM, 1989, pp. 60-75.

constante de los dos corrientes. Aquí se originó el tiempo del hombre en la época del Quinto Sol, que está relacionado con el número cinco: el ombligo del mundo.

Este es el espacio sagrado donde se efectúan las ceremonias sagradas y la danza sagrada.

En el punto central, que es el ombligo del Mundo, está ubicado el tambor sagrado, que hace posible ascender al Cielo o descender al inframundo. El ritmo monótono del eterno retorno no sólo produce el éxtasis, también simboliza la creación del tiempo. El tambor está cubierto de piel de venado, que es uno de los símbolos calendáricos. El tambor es una parte del Arbol Cósmico por medio del cual ascienden y descienden las fuerzas divinas. Su superficie cubren los imágenes de los dioses y símbolos calendáricos. Las vestiduras de los danzantes cubren los símbolos macrocósmicos. Del mismo modo, como en las danzas chamánicas de otras culturas, los danzantes usan tocados de plumas que están relacionados con el cielo. Los danzantes contemporáneos consideran a las plumas como las antenas receptoras de energías cósmicas.

Aparte del tambor, que según parece, no sufrió muchos cambios dentro del círculo de los danzantes, se encuentran los cuatro elementos básicos del Universo que entran en intercambio incesante: el agua, el fuego, la tierra y el aire. En el espacio dividido en cuatro, según “cuatro vientos” se repite el misterio de lo sagrado. La danza es perfectamente geométrica; los pasos a la izquierda están seguidos por pasos análogos a la derecha en oposición dual; el compás repite los número sagrados: tres como los tres espacios del mundo humano (el cielo, la superficie de la tierra y el inframundo); cuatro como los cuatro rumbos cardinales de espacio; cinco, los cuatro rumbos más el centro; nueve, como el número de cielos e inframundos; y trece, como el número de todas las capas celestes —del cielo alto y bajo, directamente relacionado con el mundo del hombre.

Estos pasos varían de acuerdo con las figuras de cada una de las danzas, dedicadas a distintos dioses. Lo que no varía es la oposición dual: derecha e izquierda y los giros, que imitan los movimientos de los dioses. Alfredo López Austin opina que ésta es la manera de realizar el movimiento dentro de las columnas que unen el cielo con la superficie de la tierra.<sup>19</sup>

Al respecto de los cuatro pétalos de una gigantesca flor, en la que se divide la tierra según los cuatro rumbos cardinales, Francisco Javier Clavijero nos proporciona una información importante:

Plantaban en el suelo un árbol de quince o veinte pies de alto, de cuya punta suspendían veinte o más cordones (según el número de bailarines) largos, y de colores diversos. Cada cual tomaba la estremidad colgante de

<sup>19</sup> Alfredo López Austin, *ibidem*, p. 72.

un cordón, y empezaban a bailar al son de los instrumentos, cruzándose con mucha destreza, hasta formar, en torno del árbol, un tegido de los cordones, observando en la distribución de sus colores, cierto dibujo, y simetría. Cuando a fuerza de vueltas se habían acirtado tanto los cordones que a penas podían sugetarlos, aun alzando mucho los brazos, deshacían lo hecho, con otras figuras y pasos.<sup>20</sup>

La danza de los cordones de cuatro colores aún se practica en el estado de Puebla.

Lo que pasó inadvertido a los frailes, fue el estado de éstasis que obtienen los danzantes durante la ceremonia. Los estados alterados de conciencia hacen posibles los viajes a las otras dimensiones, al cielo y al inframundo, hacen posibles las relaciones íntimas con lo oculto, con lo sagrado, con el mundo divino.

El ser humano está compuesto por su cuerpo, su inteligencia y algo más: la posibilidad de vivir experiencias que el mundo contemporáneo designa como "supraconscientes".

Dice Clavijero:

Cuando salía a luz el niño, la partera después de haberle cortado el cordón umbilical, y enterrado la secundina, le lavaba el cuerpo, diciéndole estas palabras: "Recibe el agua, pues tu madre es la diosa Chalchiuhcueye". (...) Dando aquel primer baño, consultaban a los adivinos sobre la buena o mala dicha del niño, informándolos antes del día, y de la hora de su nacimiento.

Los adivinos consideraban la calidad del signo propio de aquel día, y del signo dominante en aquel periodo de trece años, y si había nacido a media noche, comparaban al del día que acababa, y el del que empezaba. Hechas estas observaciones, declaraban la buena o mala fortuna del infante. Si era infausta, y lo era también el quinto día después del nacimiento, que era cuando se daba el segundo baño, se prorrogaba esta ceremonia para otro día más favorable. A esta ceremonia que era más solemne que la primera, convidaban a todos los parientes y amigos, y a muchos niños, y si eran gentes acomodadas, daban un gran banquete, y regalaban vestidos a todos los convidados.<sup>21</sup>

El niño nace en un momento concreto de los ciclos cósmicos y las fuerzas divinas, que actúan en un día dado. El niño recibía el nombre que le correspondía de acuerdo con los movimientos y fuerzas cósmicas. El niño no se llama, por

<sup>20</sup> Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, p. 362.

<sup>21</sup> Francisco Javier Clavijero, *ibidem*, pp. 288-289.

ejemplo “nahui mazatl” (cuatro venado), sino que lo es, ya que en el momento de su nacimiento recibió todas las fuerzas que rigen este día. Cada destino es individual, ya que las fuerzas cósmicas en esta configuración actúan sólo una vez.<sup>22</sup>

## Las entidades anímicas

Dicha fuerza la llamaban los antiguos nahuas *tonalli*. La palabra *tonal*, según el *Vocabulario* de Molina quiere decir: “irradiación contenida en el cuerpo”. El tonalli es una fuerza en la que participan dioses, animales, plantas, cosas, y tiene su asiento principal en la cabeza del individuo.<sup>23</sup> Todos los seres de la superficie de la tierra están infiltrados por la fuerza del tonalli. Los tonalli fueron concebidos como cuerpos redondos y representados gráficamente como círculos. La sangre es regeneradora del tonalli: ya que el tonalli se encuentra, por lo general en la cabeza y está distribuido por todo el organismo por medio de la sangre.

El tonalli era considerado como un vínculo personal con el mundo de los dioses, y aunque invisible, es como un aliento, como un hilo que sale de la cabeza de un individuo. Las uñas y los cabellos también contienen su parte de tonalli: especialmente los cabellos, que protegen la cabeza de la pérdida del tonalli.

Tonalli tenía como funciones el pensamiento y la conservación del estado de vigilia. Pero el abandono involuntariamente del tonalli era peligroso, ya que podía provocar la muerte.

Se suponía que el tiempo que un individuo podía vivir sin tonalli era muy corto; sólo hasta el siguiente amanecer, aunque eso dependía de la edad y del vigor individual de la persona: los ancianos disponían de un tonalli más fuerte.

El tonalli no era la única fuerza espiritual de que disponían los seres humanos. Otra, la que se iba a los mundos de los muertos, se llamaba *teyollá*.

*Yolla* en idioma náhuatl significa literalmente “el vividor”. Es de suponer que esta entidad anímica penetra al niño en el momento en que ingresa en el vientre materno, y está relacionada con la primera ceremonia del nacimiento, cuando uno nace como el niño de Chalchiuhtlicue.

Una idea de suma importancia en el antiguo pensamiento náhuatl era la de la recepción en el corazón de alguna fuerza divina. No sólo tenían fuego divino en su corazón los hombres-dioses y los representantes de los dioses en las occisiones rituales, sino quienes en los campos de la adivinación, el arte a la imaginación descollaban por su brillantez. Se

<sup>22</sup> Ad. Jensen, *Mito y culto entre pueblos primitivos*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p. 326.

<sup>23</sup> Alfredo López Austin, *Cuerpo humano...*, p. 223.

habla en las fuentes del corazón de todo lo importante: los pueblos, los montes, el cielo, el lago, el mar.<sup>24</sup>

La tercera entidad anímica, según Alfredo López Austin, es el *ihíyotl*, que se encontraba en el hígado y que se introducía en el momento de ofrecer el niño al agua. En el hígado residía la vida, el vigor, las pasiones y los sentimientos.

Una de las características más interesantes del *ihíyotl*, en la antigüedad, era su naturaleza de fuente de energía, que en proporciones adecuadas era capaz de ser aprovechada en beneficio propio o ajeno, mientras que las liberaciones sin control o malintencionadas ocasionaban daños. Una característica más de *ihíyotl* era que debía ser constantemente revitalizado por las fuerzas de la naturaleza ya como aire que se aspiraba, ya como alimento que comunicaba al cuerpo su energía.

Estas tres entidades anímicas son valoradas como dones divinos que hacen posible la existencia del hombre; pero ninguna de ellas es exclusiva del ser humano.

Las diferentes funciones psíquicas de las tres entidades van desde la más racional del *tonalli*, hasta la más pasional del *ihíyotl*; la más importante radica en la entidad central, que es *teyolía* (*yolía*).

El *tonalli* puede abandonar el organismo durante la vida: en forma normal y anormal; luego retorna espontáneamente o puede ser reubicado por procedimientos terapéuticos.

Las tres entidades anímicas están conectadas con tres niveles del mundo y con tres elementos: el *tonalli* está relacionado con la estrella y el aire; *yolía* con el mundo de la superficie de la tierra y con las capas bajas del cielo y el agua; *ihíyotl* con el mundo interior y la tierra.

La cabeza, el principal sitio de residencia del *tonalli* recibía en la época prehispánica el nombre de *ilhuícatl* (cielo), el corazón estaba vinculado con el sol.

La fuerza era introducida en el niño por medio de un ritual, y quedaba alojada en él a manera de una de sus entidades anímicas, unida estrechamente al hombre como su vínculo con el cosmos y condicionando su suerte. Todo aquello que al hombre pertenecía en virtud de su relación con el cosmos recibía también el nombre de *tonalli*.<sup>25</sup>

Alfredo López Austin señala que el *tonalli*, como fenómeno de radiación inicial, eran poseído por el mayor de los cuerpos luminosos: el sol.<sup>26</sup>

<sup>24</sup> Alfredo López Austin, *ibidem*, p. 252.

<sup>25</sup> Alfredo López Austin, *ibidem*, p. 223.

<sup>26</sup> Alfredo López Austin, *ibidem*, p. 230.

En resumen: durante la danza extática la “radiación cósmica” la carga energética recibida del Cosmos por medio del sol, era capaz de desprenderse del cuerpo y realizar un viaje hacia lo sagrado, hacia el Cielo. Sabemos que cierta cantidad de tonalli se encuentra en la sangre. Durante la danza, los puntos donde es posible sentir la tensión de la sangre, es decir los puntos del pulso, los participantes de la ceremonia sagrada los tienen sujetos por los adornos con los símbolos cósmicos. Quizás la misma idea está contenida en la tradición, viva en el continente americano, de amarrar la cabeza (donde se encuentra la cantidad más notable del tonalli) con una cinta o paliacate.

Amos Segala, en una prueba de análisis de la literatura náhuatl, subraya que la poesía parece muy simple y monótona, “pero está llena de matices y de complicaciones subyacentes si se conocen sus claves esotéricas”.<sup>27</sup>

Me parece que la clave de la danza se encuentra en la integración entre el canto, la danza y la música. Los tres entrelazados, tienen por objeto alcanzar el éxtasis y desprender el tonalli que emprenderá un viaje hacia los mundos divinos. Es así como entiendo el texto “poético” anteriormente citado, que vale la pena volver a mencionar:

Oíd, éste es vuestro oficio:

Cuidad del tambor y la sonaja:

despertaréis al pueblo, y daréis placer al Dueño del Universo.

Por este medio buscaréis el designio de su interior y lo tendréis a vuestra disposición. Esta es la forma de pedir y buscar al señor.

A lo mismos fines servía lo que llamamos los “cantares”. Según las palabras de Clavijero:

El baile se hacía casi siempre con acompañamiento de canto: pero tanto éste como los movimientos de los que bailaban se sujetaban al compás de los instrumentos. En el canto entonaban dos un verso, y le respondían todos. Comúnmente empezaba la música en tono grave, y los cantores en voz baja. Progresivamente apresuraban el compás y levantaban la voz, y al mismo tiempo era más vivo el movimiento de los bailarines, y más alegre el argumento de la canción.<sup>28</sup>

Está claro que no se trata de la simple alegría sino del aumento del éxtasis por medio de un ritmo cada vez más acelerado, de una música rítmica, monótona y excitante. El observador profano puede fácilmente confundir la expresión del éxtasis con la expresión de la simple alegría. Creo que aquí se

<sup>27</sup> Amos Segala, *op. cit.*, p. 129.

<sup>28</sup> Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, p. 361.

encuentra la solución del enigma respecto a las famosas “palabras no léxicas” como *huiya* u *ohuaya*, que se repiten en los textos de los cantos. Todavía existen las danzas que usan unas expresiones parecidas en el momento del clímax, en el momento del ascenso.

Las palabras “no léxicas” estaban probablemente usadas como uno de los instrumentos que acompañaba al canto y a la danza. En los documentos se encuentra información de cómo el tambor y la voz se acompañaban simultáneamente:

Y así se hace resonar el tambor: una palabra (palabras) se van dejando y la otra palabra (palabras) caen con tres ti, pero bien así se comienza con un sólo ti. Y se vuelve a hacer lo mismo hasta que en su interior vuelva a resonar el toque del tambor. Se deja quieta la mano y cuando va a la mitad, una vez más en su labio se golpea de prisa el tambor. Ello se verá en la mano de aquel cantor que sabe cómo se hace resonar.<sup>29</sup>

El mismo autor, el Conquistador Anónimo, apuntó que: “cuando luchan, cantan y danzan”. Creo que este autor estuvo muy cerca de descubrir, para la conciencia europea, la dependencia oculta entre la música, la danza, el canto y las ceremonias del éxtasis, pues la danza y el canto se usaban en la guerra para capturar los enemigos que serían sacrificados en una de las ceremonias sagradas.

La danza y el canto se utilizaban en los sacrificios, además, muchas veces, el teponaztle, el instrumento sagrado, equivalente al tambor, el vehículo del viaje cósmico, desempeña el papel de la piedra del sacrificio.

En la época que nos informan las fuentes, los sacrificios a los dioses fueron los capturados de guerra. En un estudio sobre el sacrificio humano entre los náhuas Yolotl González Torres, dice que:

Al entrar en la ciudad, los cautivos bailaban y gritaban como si entraran en un campo enemigo, y los sacerdotes los arengaban señalándoles su papel de “hijos del sol”, que venían a alimentar a los dioses. (...) Los prisioneros que escapaban eran mal acogidos en sus pueblos de origen, pues los consideraban cobardes. (...) Los cautivos eran muy bien tratados; aunque bien guardados para que no escaparan, durante el día bailaban en lugares especiales y en las noches los reclusan en sus cárceles o malcalli. (...) El día anterior a su muerte, al igual que todas las víctimas pasaban toda la noche en vela en el Calpulco, cantando junto con los ofrendantes

<sup>29</sup> Amos Segala, *op. cit.*, p. 125.

y los miembros del calpulli. A la media noche les quitaban un mechón de pelo de la coronilla, que el ofrendante guardaba.

Para el sacrificio los pintaban con tiza y los emplumaban; los ofrendantes los llevaban de los cabellos hasta la base de la pirámide, donde les entregaban a los que se encargaban de subirlos al téchcatl. Ahí, antes de matarlos, los hacían bailar.<sup>30</sup>

En una de las fuentes se afirma: “Los esclavos tomados en guerra, los sacrificaban y mataban, aunque fuesen mil, en diversas fiestas, diversas ceremonias. Y para no sentir tanto la muerte, les daban ciertos brebajes a beber, que parece los desatinaba, y mostraban ir a morir con alegría”.<sup>31</sup>

A pesar del uso común del uso de los alucinógenos en todo el territorio mesoamericano en las ceremonias sagradas y de acuerdo con las palabras de Mercedes de la Garza (“el camino más fácil, rápido y directo para lograr la separación voluntaria del espíritu, o sea, el trance extático, es la ingestión o aplicación de plantas psicotrópicas o bebidas sagradas, que sin mucho esfuerzo por parte del hombre lo trasladan a otros espacios y le proporcionan distintas y muy varias vivencias”),<sup>32</sup> Podemos considerar que no se trataba de que los cautivos murieran con alegría, sino de que lo hicieran ofreciendo al Dios su tonalli desprendido en el éxtasis durante la ceremonia sagrada.

En torno del uso de alucinógenos, Mircea Eliade nos proporciona una información de primera:

Cabe suponer que el uso de narcóticos fue estimulado por la búsqueda del “calor místico”. El humo de ciertas hierbas y la “combustión” de algunas plantas tenían la virtud de aumentar “el poder”. El intoxicado se “calienta”; la embriaguez narcótica es “abrasadora”. Se trata de conseguir con medios mecánicos el “calor interno”, que lleva al trance. Importa considerar, asimismo, el valor simbólico de la intoxicación: esta equivale a una “muerte”; el intoxicado abandona su cuerpo y adquiere la condición de los difuntos y de los espíritus. Como el éxtasis místico estaba considerado como una “muerte” provisional o como un abandono del cuerpo, todas las intoxicaciones que daban este mismo resultado pertenecían por tal hecho, a las técnicas del éxtasis.<sup>33</sup>

La sangre sacada durante un sacrificio estaba tan cargada de energías, que no la podía sacar nadie más que los sacerdotes. La sangre que se derramaba

<sup>30</sup> Yolotl González Torres, *El sacrificio humano entre los mexicas*, INAH, México, Fondo de Cultura Económica, 1985, pp. 221-222.

<sup>31</sup> Alfredo López Austin, *La educación...*, p. 82.

<sup>32</sup> Mercedes de la Garza, *op. cit.*, p. 17.

<sup>33</sup> Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 366.



sobre el piso llenaba el recinto de la sacralidad. Los sacerdotes derramaban la sangre del sacrificio por las cuatro partes del mundo, es decir, por los cuatro vientos, los cuatro puntos cardinales. Los sacerdotes tenían mucho cuidado de no debilitar su tonalli: no podían lavarse el pelo ni mantener relaciones sexuales, ya que en el orgasmo el tonalli abandona el cuerpo. “El tlacamictiliztli —muerte ritual de un ser humano— era un rito que culminaba cualquier ceremonia importante” —dice Yollotl González Torres.<sup>34</sup>

Durante la danza sagrada y estática el tonalli realizaba viajes al otro mundo, pero sólo viajes; devolverle al dios la carga energética, primordialmente regalada por él era sólo posible durante un acto sagrado de experiencia estática. La carga proveniente del Cosmos se encuentra en la cabeza, en el corazón y en la sangre. Ellos eran el objeto principal de la ceremonia del sacrificio. En ocasiones antes de arrancar el corazón del pecho del sacrificado, les cortaban la cabeza. Sahagún informa que los huastecas cortaban a los vencidos las cabezas y las llevaban con todo y cabellos consigo, en palos ordenados.<sup>35</sup>

En la ciudad de México-Tenochtitlan hubo seis *tzompantli*, asociados con seis dioses. *Tzompantli* quiere decir “hileras de calaveras”; lugares donde se guardaban los cráneos descarnados de los cautivos de las batallas; los arqueólogos han encontrado cráneos adornados con mosaicos de piedras preciosas.<sup>36</sup>

Fray Diego Durán nos informa que en las hileras de calaveras, “De palo a palo, por agujeras venían unas barras delgadas, en las cuales estaban ensartadas calaveras de hombres por sienes. Tenía cada vara veinte cabezas: llegaban estas ringleras de calaveras hasta el alto de los maderos de la palizada de cabo a cabo llena”.<sup>37</sup>

En las varas de veinte, quiere decir, tantas cuántos son días del mes, según el calendario antiguo. No sabemos cuántas ringleras habían “hasta el alto de los maderos”, pero es de suponer, que fue una cantidad también relacionada con el calendario, con el tiempo y lo divino. Las calaveras que contenían el tonalli de los sacrificados eran guardadas en los templos especiales.

Yollotl González Torres afirma que junto con los huesos de los guerreros sacrificados se conservaban su vestido y su cabello de la coronilla que le habían cortado la noche anterior a su muerte, y algunas veces la ceniza de su corazón incinerado.<sup>38</sup>

La historia de las religiones nos informa de un sinnúmero de pueblos que realizan las danzas estáticas y sus viajes a otros mundos durante el trance estático. “La meta del viaje al más allá depende en cada caso —dice Jensen— de las ideas religiosas que figuran, en un pueblo, en primer plano”.<sup>39</sup> Ya sabemos que para

<sup>34</sup> Alfredo López Austin, *La educación...*, p. 81.

<sup>35</sup> Yollotl González Torres, *op. cit.*, p. 109.

<sup>36</sup> Yollotl González Torres, *ibidem*, p. 278.

<sup>37</sup> Yollotl González Torres, *ibidem*, p. 277.

<sup>38</sup> Yollotl González Torres, *ibidem*, p. 280.

<sup>39</sup> Yollotl González Torres, *ibidem*, p. 281.

Los mesoamericanos el objetivo de la danza sagrada era establecer la armonía entre las cargas energéticas recibidas del Cosmos y las cargas entregadas al Cosmos; por medio de la danza, en un acto religioso, el hombre era capaz de ascender al cielo y descender al inframundo. Pero además Jensen encuentra una cosa sorprendente: “muchos investigadores han señalado en forma impresionante que la caza de las cabezas (con el fin de apoderarse de una sustancia valiosa para el pueblo dado), ha de considerarse como una de las manifestaciones religiosas más elementales de una determinada capa cultural”.<sup>40</sup>

¿No son acaso los tzompantli almacenes de los tonalli, de vasos-recipientes de las cargas energéticas de los miembros del pueblo enemigo, o simplemente vecino? ¿No eran acaso las misteriosas guerras floridas en el momento histórico tardío un sistema de “robo” de cargas energéticas que poseían otros pueblos? Apoderándose de las sustancias divinas se podía fortalecer el propio sistema de intercambio de energías con el Cosmos.

Disponían los antiguos mexicanos de un templo donde guardaban las figurillas de los dioses de los pueblos subordinados juntos con los restos de los cautivos de guerra:

Entre los anexos al Templo Mayor (...) los edificios más notables por su singularidad era una gran cárcel, a manera de jaula, en que encerraban a los ídolos de las naciones vencidas, y otros en que se conservaban las calaveras de las víctimas. Estas últimas construcciones eran de dos especies: las unas no eran más que montones de huesos; en las otras, las calaveras estaban curiosamente enbutidas en el muro, o enfiladas en palos, formando dibujos simétricos, no tan curiosos cuanto horribles.<sup>41</sup>

## La danza del volador

Una de las más espectaculares, excitantes y antiguas danzas sagradas de Mesoamérica es la danza del volador. Los cuatro voladores, como cuatro pétalos de la flor de cuatro rumbos cardinales descienden girando alrededor de un palo sagrado de 45 metros de alto. Tendidos sobre las cuerdas, cada uno realiza trece vueltas, que da como resultado 52, tantos giros cuantos años son en un siglo o ciclo cósmico mesoamericano. En el número 52 se simbolizan todas las influencias cósmicas de la vida sobre la tierra: las fuerzas divinas que descienden girando a la tierra por medio de los cuatro postes que sostienen el cielo; en el centro se encuentra el Arbol Cósmico; y los cuatro danzantes

<sup>40</sup> Jensen, *op. cit.*, p. 381.

<sup>41</sup> Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, p. 245.

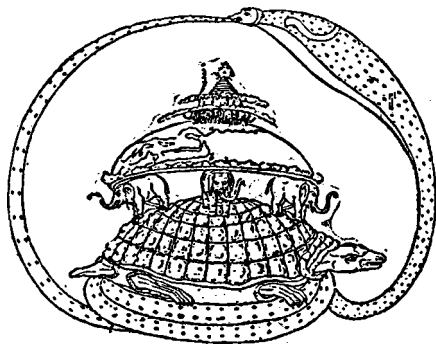
—voladores como las cuatro fuerzas divinas que actúan durante 13 meses en el calendario sagrado, hasta cumplir una época completa.

El quinto danzante, el más importante, el capitán, realiza su danza zapateando, en un espacio minúsculo sobre un círculo de 30 centímetros de diámetro, en la cima del palo sagrado. A la danza acompaña una música rítmica; el capitán toca una flauta y un tamborcillo para acentuar las etapas de la ceremonia y, sobre todo, los cuatro rumbos cardinales. No cabe duda, que el capitán, danzando en esas alturas con un equilibrio del cuerpo obtenido casi milagrosamente en compás de la música rítmica, vive estados alterados de conciencia, puede vivir la plenitud del ascenso a los mundos divinos. Los cuatro voladores al realizar el descenso viven una experiencia parecida, enriquecida por un mareo intenso. El vuelo encuentra su fin en la superficie de la tierra. Los voladores descienden tocando la tierra con sus cabezas. Así termina el autosa-crificio. La carga energética se le ha devuelto al Cosmos.

La tradición establece que la danza del volador se efectuaba en la antigüedad como un rito de fertilidad. Sin duda, el palo es también un símbolo fálico. Este sentido profundo sobrevive en la conciencia de los voladores. De ello me di cuenta, cuando un joven danzante-volador me aseguró que la experiencia del vuelo es un secreto para las mujeres. El vuelo es una experiencia análoga al acto sexual; en el siglo XX dicen que un paracaidista, durante su caída, pierde la misma cantidad de energía que en un acto sexual.

La danza del volador es un acto sexual simbólico fertilizante; la repetición de la actividad de fuerza generadora del Dios celeste, durante la cual (igual que en el orgasmo real), “la parte inmortal del espíritu, que se ubica en el cuerpo humano, puede salir de él.”<sup>42</sup> Esa parte de la carga energética durante el sueño y el orgasmo abandona el cuerpo involuntariamente.

La diferencia es que el éxtasis que vive un danzante durante la ceremonia sagrada es obtenido por medio de una técnica especial, una técnica sagrada.



<sup>42</sup> Mercedes de la Garza, *op. cit.*, p. 16.